

Semiótica de los lampazos

Famoso lingüista francés Algirdas J. Greimas, en su artículo: "*Semiótica figurativa y semiótica plástica*" (primera publicación: 1984, reed.: *Image 1*, compilación de Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, 2002), desconociendo con toda amplitud los planteamientos y alcances de la ya centenar escuela de Warburg, y, fiel a la concepción formalista tradicional, desarrollada desde decenios por la semiótica, amparada por una historia del arte enfermiza, más todavía Greimas valiéndose del derecho a hablar sin conocimiento (p. 92), lo que de paso el mismo encuentra "*muy sabi(o)*", Greimas, pues, cree percibir en la afirmación a contratiempo de que el pintor reproduce la "*naturaleza*" tal y como es la base para interpretar el arte. Lo que, por poco ducho que uno sea en la ciencia literaria, deja una interrogante importante: que es lo que intenta reproducir el escritor, sino precisamente también la naturaleza? Pensamos sólo, y peor aun, en el mismo medio francés, a Flaubert y Zola. Ahora bien de la confusión *inexperta* entre figurabilidad y figuración, o sea entre el objeto representado y las formas y normas de representación, sin querer queriendo, a este y para tal nivel de diletantismo científico, confusión de origen griega (platónica), la cual revela una cultura de clase, mas no de calidad analítica a pesar de las afirmaciones autosatisfechas del autor (p. 85), de esta confusión, Greimas desprende toda su teoría; las premisas siendo falsas, el desarrollo lo es también.

Afirma así, aunque queriendo hablar de puntos de encuentro, la distinción (empleamos en este caso aquí también el término con el valor que le dio Pierre Bourdieu en su obra homónima) entre el objeto escrito y el objeto plástico, ya que: "*la cuadrícula de lectura, de naturaleza semántica, va al encuentro del signifiante planar*" (p. 80), lo que de manera clara evoca, en el discurso de Greimas, a través la referencia etnocéntrica ejemplificar al francés, el hecho de que, por no ser jeroglíficas (dibujar una casa para escribir el concepto de casa), las lenguas en su representación formales simbólicas del mundo (el hecho de utilizar la palabra "*casa*" o

"*maison*" para representar una casa, sin que la secuencia de las letras o las letras en sí figuran de alguna manera visible el objeto casa) hacen ya parte, por naturaleza propia, intrínseca, del universo cultural, mientras las artes plásticas no, ya que son meras reproducciones (copias) no intelectualizadas de lo real.

La absurdidad de tal pensamiento es obvia: Greimas no estudia nunca, a pesar de la referencia abortada a tal posibilidad al final del presente artículo (p. 95), el material literario a partir del color de las letras o de la caligrafía propia de cada escritor. Porque entonces abordar el grado semántico de las artes plásticas a partir del color y la forma? De igual forma que en la literatura una manzana no es más que una manzana, y el arte del escritor describirnosla, mientras no la llenamos de simbología (ofrenda matrimonial, fruta del pecado original), en las demás artes dicha manzana es una manzana, pero también esa otra cosa: su simbología, la cual se le agrega en sentido explícito de cristianización de la referencia griega (el juicio de París) en las *Tentaciones de San Antonio* medievales, cuando tres mujeres, que también son las 3 Gracias compañeras de Venus (lo cual acentúa todavía más el carácter lujurioso del encuentro, y el mismo fenómeno de tentación por presentar un trío de mujeres que se opone implícitamente a la pureza sin sexo de la Trinidad divina), se presentan ante el ermitaño ofreciéndole una manzana con gesto lascivo. Dicho de otra manera, tanto en literatura como en arte, un mismo objeto tiene igual valor simbólico, por ser el mismo, y su simbología por ende, lo que parecería lógico a cualquiera, menos a un semiótico, idéntica. La forma (sea de decir o representar) es lo que hace parte del arte (estilo, influencia formal, genio e ingenio personal), pero no es el propósito nuestro - ni el de Greimas - hablar de esto. La única diferencia entre las artes visuales y la literatura es que el escritor carece de las herramientas del pintor, el fotógrafo u el cineasta para representar la realidad, por lo cual la parafrasea, siendo eso su último recurso. Lo que no significa fuerza mayor, sino mayor debilidad del arte literario respecto de las demás. El carácter fundamentalmente simbólico del arte nos lo hacen ver los libros de emblemas de los siglos XVI y siguientes, que explican

para los pintores el porque de cada alegoría y de los atributos que debe siempre llevar para el entendimiento y enseñanza del espectador.

Siguiendo su razonamiento en su completo ilogismo, Greimas termina con una suerte de neo-barthesianismo, en que la gestualidad del actor, la música, la poesía (en qué más que la prosa?) y las artes visuales se identifican en ese "*ruido*", "*semi-simbólico*" (respecto, claro, de la literatura, que lo es todo simbólico en la "*cuadrícula de lectura*" de Greimas), ruido que pretende el lingüista hacer callar, *para entenderlo mejor*, ruido que sería la "*première écoute*" de Barthes, la cual se distingue de la segunda, que es la de la literatura, conforme la modernización barthesiana de la jerarquización clásica de las artes.

Nos hizo ver la necesidad de responder a tales aberraciones teóricas el hecho de que Greimas, retomando el concepto platónico de las unidades de valores mínimas del significado en el lenguaje retomado por los estudios folclóricos rusos sobre el cuento en el siglo XIX y por Jakobson en *Ensayos de lingüística general* (1960), hablara de las unidades mínimas de sentido en el arte, provocando una confusión tremenda respecto de nuestra teoría, desarrollada con nuestro libro: *Iconología* (Bès Editions, 2001), en base al estudio de tres surrealistas: Dalí, Delvaux y Magritte, y de los ArteFacto de Managua (1997-1999), y anteriormente explicitada y difundida en los medios científicos nicaragüenses y franceses a través de publicaciones (Nicaragua, 1996-1999, y *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, UNAN-Managua, 2 publicaciones: 1998 y 1999) y conferencias en distintas universidades (Heredia, Costa Rica, 1998, Besançon y París X, 2000-2001).

Así que sólo nos queda volver a explicar lo que entendemos al decir que el motivo en el arte contemporáneo es la unidad mínima de sentido, ya que no descomponible, de las obras, por oposición al tema, éste que sí se encuentra perdido y desvinculado de los atributos clásicos que lo hacían legible en el arte figurativo.

Primero, creemos que, por todo lo anterior, está claro que para nosotros la locución "unidad mínima de sentido", *que es exclusivamente de nuestra propiedad*, se entiende no en sentido formal (el color como base de la labor del pintor), sino en sentido semiológico e iconológico panofskiano: ya que, de hecho, si se habla de "*sentido*" se tiene que tratar de semántica, no de estilo u toque.

Además, no sólo nos parece requete obvio, a estas alturas, que el arte abstracto no reproduce la naturaleza a como se da o se nos presenta, sino que, también, es la forma paradójicamente más obvia del sentido simbólico de las artes visuales: pues, el arte abstracto trabaja por derivación o metáfora, dicho de otra manera, por aislamiento fuera de su contexto habitual (tema) de motivos (objetos, atributos) y amplificación por concatenamiento de su simbología, reducida a su más mínima expresión: por ejemplo la representación del bebé (en general una muñeca de plástico) como símbolo de pureza destruido, u del vientre materno como símbolo del papel de procreadora de la mujer, fuera cada uno de estos dos elementos del contexto global de la *Virgen con el Niño*, y tampoco representados combinados el uno con el otro. La obra de Patricia Belli consta de estos dos motivos, pero en obras distintas, y al parecer la artista nunca los asoció dentro de una sola y misma obra.

Ahora bien, Raúl Quintanilla ofreció al público, a partir del 2002, un nuevo motivo en su obra: el de los lampazos (aunque éstos aparecieron en una de las últimas portadas de *ArteFacto*, como probable doble símbolo, primero del carácter polémico y crítico de la revista, la cual pretendía siempre de alguna manera limpiar y/o aclarar el discurso dominante, y segundo del deseo del artista-editor de pasar a otra forma de publicación - o sea, a la vez como símbolo de purificación y de despedida -).

Es muy poco probable que la propuesta de Greimas de análisis de las formas y los colores como elementos en sí, sabiendo que se resume a percibir el sentido de la obra (abajo/arriba, pp. 93-94) y el valor cromático de los colores (*ibid.*), nos sirva de algo para aproximarnos a una obra sin embargo tan obvia dentro del ámbito abstracto como los lampazos de Quintanilla.

De hecho, en la perspectiva de Greimas, tendríamos que fijarnos en la posición de los lampazos en el espacio (si son verticales, horizontales, cabeza abajo o arriba), y la conformidad del uso de los colores respecto de las reglas clásicas (asociación de colores cálidos que son el amarillo y el rojo con un color frío que es el azul, y con un no color que es el blanco), y, fundamentándonos al igual que Greimas en Kandinsky, tendríamos que reconocer que el azul es color de lo celestial, y tal vez por eso fueron puestos los lampazos contra la ventana del Teatro Nacional en el Foro Añil de noviembre 2004.

Ahora bien, considerando el carácter simplemente denotativo (por ende simbólico) de los lampazos (objeto doméstico - por lo cual llama a una concientización personal de cada espectador como amo de la gran casa nacional - que sirve para limpiar lo sucio), la ironía propia del arte contemporáneo que pretende llamar la atención del espectador con estos casi ready-made burlesco a la manera de Duchamp pero con matiz político, y la simbología obvia de la asociación de los colores (cuatro lampazos, de la izquierda a la derecha: el primero llevando los colores de la Iglesia: blanco y amarillo, el segundo el rojo del partido liberal, el tercero el rojinegro de los sandinistas, y el último el azul y blanco de la bandera nacional), nos damos cuenta que, al nivel formal, lo que aparece evidente para el estudioso de la obra de Quintanilla es la habitual escenografía en base al principio de la simetría como concepto de equivalencia (la blanco y amarillo de la Iglesia es la contraparte del blanco y azul de la bandera, mientras el autoproclamado "*rojo sin mancha*" de los liberales hace juego con el rojinegro sandinista).

Así, parafraseando a Lenin, podemos decir que la forma es la envoltura de la idea, y no, como parece pensar Greimas que la forma es la idea en sí. La idea es siempre, respecto de la forma, a la vez más acá (en cuanto previa a la realización de la obra) y más allá (en cuanto inmanente a la formalización de ella que representa la obra).

En breve conclusión, el problema no es que Greimas yerra, sino que su discurso es el de todo el mundo en nuestras pobres ciencias humanísticas y sociales, como podemos ver en el libro ya citado al que pertenece dicho artículo.

Así, mientras, en la misma compilación, Abraham A. Moles (primera publicación del artículo: 1981) nos habla de: "*La imagen como cristalización de lo real*", el libro reúne, además, textos de Louis Marin, Hubert Damisch, o René Passeron que todos nos proponen esa misma "*semiología pictórica*", a como la llaman, pero que, acabamos de demostrarlo, paradójicamente no trata del sentido sino de la forma (no es, pues, semiología, salvo en la idea de sus exponentes, sino, simple y sencillamente, una *lingüística* o *estilística*).

Marin postula "*la indisociabilidad de lo visible*", mientras expresa que "*La significación... sólo puede nacer de una articulación, de una segmentación*" (p. 25), por lo cual, olvidándose de la presencia de los *motivos* en las obras visuales, y citando a Paul Klee, ve, en conclusión, como los demás en el arte una asociación formal de: "*líneas, valores, colores*" (pp. 47-48), otro recorrido, pues, en vano. Cuando habla del "*recorrido de la mirada*" por el cuadro (p. 25), no sólo se pone en una perspectiva idealista (nada existe fuera de mí), sino que sociológica: el valor de la obra es externo, depende de los espectadores y el mercado (comparar con el artículo de Bourdieu *in ibid.*), lo que falsifica de antemano la comprensión de la obra, quitándole al artista papel consciente. De lo mismo, asociando las ideas de "*la indisociabilidad de lo visible y lo nombrable como fuente del sentido*" (p. 25), se posiciona en un discurso logocéntrico inaplicable a las obras visuales que no tienen texto. Es como si se estudiara la literatura en base a los colores, y, por lo tanto, plantear, *a priori*, que la literatura no tiene sentido, ya no tiene colores, el exégeta viendo entonces en la literatura una sucesión de líneas con variaciones de curvas, las cuales supuestamente revelarían todo el sentido de la obra, ésta considera "*polisémica*" (como la obra visual para Marin, p. 27, en base a Roland Barthes y Umberto Eco) porque cada lector le da el sentido que quiere, en la medida en que el texto en sí, como postulado *a priori*, no tiene sentido previo al que atenderse.

Moles, por su parte, considera modos válidos de "*exploración*" de los "*tipos de mensajes*" y las "*propiedades psicológicas*" de la imagen la mera enumeración de los umbrales de capacidad fotográfica, las técnicas de reproducción (foto, heliogravado, offset, lito), y la calidad de dichas reproducciones (pp. 162-163). Es como proponer un análisis de la obra de Balzac a partir del papel de impresión del libro (lo que, siguiendo el razonamiento hasta el final, implicaría una sub-paradoja: es, obviamente, más valiosa la obra de Balzac en edición de lujo y portada de cuero, que en libro de bolsillo).

De ahí que, en lo personal, nos parece, que a veces, cuando uno no tiene nada que decir, sería mejor que calle, principio de cortesía que parecen desconocer tanto Greimas como sus similares. Igual, si uno no sabe, que aprenda, que busque, que vaya en biblioteca, que lea, que se cultive, mas que no hable al peso de la lengua.

Vulgar tal vez lo es esta abrupta conclusión, pero más el embrutecimiento colectivo que, a manera de autocongratulación por tener el derecho a ser autodidactas, se otorgan las semi-élites de nuestra absurda contemporaneidad.